

“三国”潮州歌研究^{*}

· 陈 新 ·

内容提要 广东潮州歌中现存《三国刘皇叔招亲全歌》上、下两册与《三国刘皇叔取东川全歌》两册的木版机器印刷唱本。潮州歌中的三国说唱文学是基于晚清以来城市商贸经济繁荣所带来的市民阶层群体的壮大,在说唱文学繁荣的风气推动下,由书坊主的商业化运作,经排版技术的调整与印刷技术的革新才最终生成的长篇巨制。唱本虽然依据毛本《三国演义》改编而成,但在妇女形象刻画、英雄男儿心理描写以及抒情性与娱乐性方面表现出异于原著的民间艺术特色。并且,其在宣传推广小说《三国演义》、普及建构三国历史知识以及社会教化方面扮演着重要角色,发挥着重要艺术功能。

关键词 清末民初 潮州歌 三国演义 说唱文学

DOI:10.13674/j.cnki.32-1017/i.2022.01.019

潮州歌,又称歌文、歌册、弹词,是一种盛行于晚清民国时期,为潮汕方言地区民众所喜闻乐见的民间说唱文学。潮州歌属于弹词系统,唱词内容上基本为七字句,四句一组,每组一韵,既可连续用韵,又可自由换韵。其在表演方式上不需要乐器伴奏,清唱到底,中间只杂以少量的说白^①。

三国说唱文学主要是指以三国时期的历史和人物为题材的说唱类

^{*} 本文为国家社科基金重点项目“中国古代说唱文学文献辑释与研究”(16AZW006)、国家社科基金重大项目“中国历代说唱文艺研究资料整理与数据库建设”(17ZDA246)的阶段性成果。

文学作品。1987年学者陈翔华在《明清以来的三国说唱文学——兼论它与历史小说〈三国志演义〉的关系》一文中首先使用“三国说唱文学”这一概念,他在对全国各地的三国说唱文学梳理时首次提到了岭南地区的三国说唱文学^②。2003年日本学者上田望《三国说唱文学浅谈——自清朝至现代》一文中则首先对广东潮州歌中的三国说唱文学进行研究,他罗列出其中的文献状况,在篇幅上将其划分为长、中部,然后对比发现潮州歌中的三国说唱文学是依据毛宗岗《三国演义》改编而成,最后从叙事语言、文体以及出版系统方面进行了简要的探讨^③。可见,潮州歌中的三国说唱文学研究还存在着巨大的空间可供开拓完善。陈翔华认为明清以来据小说《三国演义》改编成的民间文艺作品,不仅是小说《三国演义》故事传播的重要途径,而且还丰富发展了小说的情节和人物性格,因此研究明清以至近代的三国说唱文学及与小说的关系,是一个不容忽视的问题^④。在北方《子弟书》《三国志鼓词》与江南弹词《三国志玉玺传》与扬州评话等三国说唱文学研究的大背景下,开展完善对于潮州歌中的三国说唱文学研究,搜集整理唱本文献,分析其生成机制,探析艺术特色,阐释艺术功能是具有重要的理论意义与学术价值的。

一、唱本分析

2002年,北京大学图书馆抢救性地影印了130部旧版潮州歌册,集为《稀见旧版曲艺曲本丛刊·潮州歌册卷》^⑤。笔者才得以从第三十一册中获取三国说唱文学的第一手资料,这些作品产生流行于清末民初,文献留存有《新造三国刘皇叔招亲全歌》4卷4回、《新造三国刘皇叔招亲下全歌》13卷13回以及《新造三国刘皇叔取东川全歌》8卷8回,这些唱本字数总计约13万7千字,与原著毛本《三国演义》64万字的篇幅相比约占其1/5,称得上是为数不多的长篇三国说唱文学。据唱本得知,这些作品的创作者乃是自号为“凤城逸士”的下层文人柯昞庭,薛汕《书曲散记》还记载他创作了《八宝金钟》《刘成美忠节全歌》,可见他是专业从事歌册编创的能手^⑥。但这些长篇唱本的创作与出版并不是凭借一己之力所能及,背后所体现的乃是民间说唱文学独特的生成机制。

首先,城市经济的繁荣与市民阶层的壮大是唱本生成的根本条件。中国民间说唱的繁荣与城市经济密切相关,城市商业经济的繁荣为说

唱文学发展壮大提供了艺术的温室。潮州府城作为广东通商要地,曾一度坐拥当时粤东最大的近海帆船贸易口岸,清乾隆二十七年潮州知府周硕勋撰《潮州府志》载:

潮民逐海洋之利,越外洋,居奇货,而百倍其赢。^⑦

对外商贸交流频繁。随着鸦片战争后国门进一步地开放,潮州府城的海洋商贸经济也进一步发达,大量的失地农民与手工业者涌入城市,在城市化的进程中极大地壮大了市民阶层。市民阶层的壮大则产生了强大的民间艺术消费需求,而潮州歌作为一种大众文艺受到了广大潮民的热烈喜爱,又据清雍正普宁知县蓝鼎元《潮州风俗考》载:

潮人好酣歌,新声度曲,灯宵月夜,傅粉嬉戏,咿咿呜呜,杂以丝竹管弦之和,南音土风,声调迥别。^⑧

这从中可见当时演潮州戏和唱潮州歌的热闹。

其次,说唱文学的繁荣是唱本生成的重要条件。明代何良俊《四友斋丛说》卷三十七云:

祖宗开国,尊崇儒术,士大夫耻留心词曲,杂剧与旧戏文本皆不传。世人不得尽见。^⑨

但明中后期随着文化普及与通俗化的趋势改变了这一状况,终至有清一代,在雅部式微、花部渐兴的文化生态背景下,不仅中国传统说唱文学的发展打开了全面兴盛的局面,而三国说唱文学也迎来了一个异常繁荣的时期。评话、鼓词、弹词、道情、琴书、牌子曲类、时调小曲、杂曲、连珠快书、北方大鼓书等都有关于三国的说唱文学作品。更重要的是,文人士大夫一改对说唱文学在内的通俗文艺的鄙视不屑之态,就三国说唱文学而言,文人不仅与艺人来往互动,甚至文人亲自参与创作。如贾凫西鼓词《木皮词》与蒲松龄《聊斋俚曲》之《快曲》^⑩。值此社会文艺思潮的转变和说

唱文学的繁荣,潮州歌中三国说唱文学的生成无不从中受益。

再次,在这样的社会经济和文化思想的土壤之中,将潮州歌制成唱本歌册售卖或自创自售便是一项利益可观的生意,大量的书坊如雨后春笋般冒出。据记载,歌册印售业在清代十分兴盛:

咸丰年间,潮州府城李万利杂货店率先木刻印刷潮州歌册,销量陡增,利益可观,随后引发其它商号王生记、陈财利堂、吴瑞文堂、瑞元堂、瑞经堂、五福堂、友文堂、王友之堂等十几家都营印了成千上万的唱本。^⑪

而在潮州歌中的三国说唱文学文本中,封面正中题为“潮州义安路李万利出版”,每卷卷首右下则题为“潮城府前街瑞文堂藏板”,由此可知潮州歌中三国说唱文学的创作、出版、发售与这两家书坊密切相关。而正是这些为满足市场需求而进行生产兼营销的私营书坊,在商业化的运作下使得潮州歌能以唱本的形式流传下来,其对于说唱文学流存传播的实践来说是功不可没的。

最后,印刷技术的革新是唱本生成的直接原因。日本学者上田望在谈及潮州歌中的三国说唱文学时使用了“说唱文学的出版革命”这一概念,他阐释道:

由于引进新技术,复制技术更发达,也可以印更加细小的文字。以前的雕版刊本,宝文堂刊《孔明招亲》半叶 112 字,《单刀赴会》半叶 105 字,四川荣焕堂刊《取西川》半叶 230 字,但是机器印刷的潮州歌《三国刘皇叔招亲全歌》半叶 248 字……细小的文字给说唱文学带来什么影响呢?我认为,由于每页中的信息量增加,出版社能印出来的说唱作品逐渐短缺起来,这个现象促进了新的创作,又引起了作品的长篇化。^⑫

日本学者的观点颇有启发性,但就技术层面来讲,长篇作品的创作与出版绝不仅仅是排版技术的调整,终究归功于印刷生产力的大幅提高。

晚清以来,中国开始采用铅印与石印等近代机器印刷术来替代传统手工的木刻雕版印刷,印刷效率从雕版印刷的每日四、五千张飞跃到机器印刷的半时四、五万张,生产效率提高了10倍以上^③。所以,印刷生产力的大幅提高与排版技术的调整既刺激了同一文本故事的纵向深化创作,又催生了不同题材故事的横向多元丰富,而潮州歌中三国说唱文学则属于前者。我们只要翻开32开线装本的小册子进行细读比对便会发现,《新造三国刘皇叔招亲全歌》⁴卷4回中都有书场开头的定场诗,在此以后的其它文本中便没有了,这种文本的前后差异性说明了书坊主直接从书场搜罗的艺人底本已经到此印刷完了。为了解决生产困难和缩短上市时间,书坊主则雇请了专业从事唱本创作的下层文人柯昞庭来继续编创,他一边参照毛本三国,一边坚持去书场记听,于是潮州歌的三国说唱文学曾一卷接一卷地在机器的轰鸣声中滚热出炉。这也难怪《新造三国刘皇叔招亲下全歌》¹³卷与《新造三国刘皇叔取东川全歌》⁸卷比起《新造三国刘皇叔招亲全歌》⁴卷在篇幅多了2—3倍,其中前后的篇幅比重差异实是反映当时潮州三国说唱文学创作状况的晴雨表。

总之,潮州歌中的三国说唱文学是基于城市商贸经济繁荣所带来的市民阶层群体的壮大,在说唱文学繁荣的风气推动下,由书坊主的商业化运作,经排版技术的调整和印刷技术的革新才最终生成的长篇巨制。这体现出与文人书斋独立创作的不同,说唱文学本质上是市民阶层追求享乐和娱乐的产物,形成了一条涵盖演出、艺人、听众、出版、阅读的市井文化消费链条,是一种受制于经济关系的艺术形式^④。

二、艺术特色

潮州歌虽然在情节框架、人物形象、战争描写方面继承了毛本原著,但民间艺人又必须充分发挥说唱艺术才能对小说原著加以丰富和发展,在妇女形象、心理描写及抒情与娱乐方面进行开拓与创新。

妇女形象的丰富与发展。小说《三国演义》叙述的是一部规模宏大的战争史诗,主要讲述的是男人们驰骋天下、建功立业的故事,女人们则成为了男人们权谋中的附属品和牺牲品,毫无独立性可言。但到了说唱文学中,刻画女性人物形象、表现女性情感活动、赞美女性品质则成为了艺人重要的创作手法。潮州歌拥有大量的妇女群体受众,因此,

潮州歌对女性情感世界中的骨肉之情与夫妻之情异常注重,体现在对吴国太和孙宫主两位女性形象进行了丰富与发展。在吴国太的形象刻画中,一方面是继承了小说中她作为国母彪悍的一面,并对其进行了强化。小说中写到吴国太关于“怒骂”的频次只有3次左右,潮州歌中则高达15次左右,几乎人物每次出场都是非怒即骂,重点突出的则是对“骂”的效果描写,例如“就骂周瑜不尝休”“骂得吴侯大京骇”“骂的贾华无言语”,实则是将民间悍妇的观念加之国太身上,让她以妇女的姿态压倒一众英雄男儿。另一方面,又描写了吴国太作为母亲疼爱女儿、重视亲情的一面。当吴国太得知女儿即将沦为政治牺牲品时,她愤慨指责孙权:“刘备若是被凭刚,吾女便是一寡妇,后日若欲议亲来,谁人欲这退头婚,岂不殃吾女钗裙,一世讨亲无人欲。”后来又在深夜担忧牵挂着女儿“至晚还未归回返,总然玩景在江滨。日晚亦自归回来,愈想愈更急满怀”,吴国太最后得知女儿与刘备私奔回荆州时:“捶胸顿足放悲声,本后单生只一女,今日被他逃走行,叫吾老身何所依。”国太在激烈的政治斗争中并没有因顾全大局而“大义灭亲”,而是处处为女儿着想,牵挂她的安危,关心她的婚姻幸福,闪耀着平凡女性身上的母性光辉,以致于艺人评析道:“妇人之心易骗欺,言入心里最难移,不信但看吴国太,保护玄德为女儿。”

再如孙宫主人物形象的丰富发展上,小说只是写其武艺高超的一面,潮州歌中则先是借吕范之口说她“生得貌美既超群,又能文来又能武”,接着在洞房之时借刘备的视角写其“果然倾国倾城貌,青春少年动人心”,又接着在成亲之后的环境描写:“闻得异花扑鼻香,但见异花裁满庭,五色花蕊鲜又明。进厅一望厅共屋,金楹珠桂尽盘龙,各处摆列众珍奇,女乐歌唱来接伊。”在这样的人景烘托之中,孙宫主不再是只会舞刀弄枪,而有了佳人般的生活雅趣。最重要的还是突出孙宫主作为女性忠于爱情、不畏强权、敢于反抗的精神品质,她在得知刘备欲返荆州之时表示:“妾已共君结罗系,一夜夫妻百夜恩,岂忍尔我折离分,任尔欲往何方去,天南地北愿随君。”孙宫主在逃亡的路上又奋不顾身地保护夫君,叱退追兵,指责哥哥吴侯对亲情的冷漠,对自己美好爱情婚姻的践踏。总之,民间艺人深入到小说对于女性形象描写的空白处,用民间思维理念去刻画、赞美、欣赏女性,甚至不惜在说唱文学中颠覆男

权社会的既定法则,既反映了潮州歌中女性群体的审美期待,又反映了清末民初时期社会结构转变所带来的女性地位的变化。

在对妇女形象的丰富与发展后,艺人接着走进了英雄男儿们的内心世界,将他们心理的动态流变揭示出来。罗贯中在创作《三国演义》时明显继承了史传笔法,所以小说中的心理描写很少,且隐藏其中难以发现。如刘备东吴招亲的故事中,小说在精简的叙述中只偶尔出现“暗想”“自思”一类表示思想意识活动的词。但在说唱文学中,因现场表演的需要,艺人加深对人物内心世界的表现是一个在短时间内吸引打动观众的好办法。潮州歌中刘皇叔招亲一节,不仅直接进入了刘备的内心世界,还将其心理状态变化的过程揭示出来。当东吴择定吉日呈上婚帖之时,刘备因念及自身安危而愁眉不展:“又将朱帖呈起来,玄德一下细看知,只是怀疑不敢往,日下纳闷愁皱眉。”接着,在成亲洞房之时,刘备此时转忧为乐,喜做东床快婿:“玄德还礼揖尔尔,举目来看孙夫人,果然倾国倾城貌,青春少年动人心。”

紧接着,刘备婚后搬入新房,他将之前的恐惧忧虑早已抛却在九霄云外,沉醉在春风得意之中:“女乐献酒列两旁,珍馐美味列席中,异花玩好摆满目,玄德岂不心头爽。”再接着,刘备即将返回荆州之时,他却表现出对江东锦衣玉食生活的念念不舍,流露出好逸恶劳的心态:“玄德听了愈皱眉,想起早日在江东,繁华快乐世无双,今日归回荆州去,又欲劝劳受艰难。不觉凄然暗伤心,两眼如珠泪淋淋。”最后,作为一代英雄的刘备回到荆州不久后便进行了自我批评:“今日得了快乐事,岂可忘却早忧时。况吾乃是汉室亲,须当励志想奋身,不可徒甘居人下,身立背面口称臣。”

艺人在刘备东吴招亲的过程中,将他招亲前的恐惧疑惑,到成亲洞房时的惊喜愉悦,再到婚后生活的潇洒快活,又到返程途中的好逸恶劳,最后到反省振作的心理状态生动形象地用语言表现出来,栩栩如生,真实可感。这种令人感同身受的心理刻画,既拉近了与听众之间的距离,又显示出艺人在人物心理描写方面的细腻成熟。

艺人不仅善于描写人物心理活动,还擅长发挥说唱文学自身的表演特性来营造浓烈的抒情氛围,制造一种强烈的情感震撼力。潮州歌中三国说唱文学将小说中仅诉诸于案头视觉阅读的祭文,通过巧妙置

换几个关键字词，然后艺术加工成复沓整饬的五言组诗，发挥修辞的效果，便将这些汉语辞章配以口头表演的方式将抒情性发挥得淋漓尽致。如《吊周瑜文》：

吊君自幼学	相交孙伯符	仗义共疏财	茅舍相让居
吊君自弱冠	万里奋鹏抟	定鼎建霸业	割据在江南
吊君年方壮	远镇主巴丘	景升常忧虑	讨逆尚无忧
吊君有丰度	佳偶配小乔	俨然汉臣婿	不愧立当朝
吊君有气概	谏争纳质回	始不垂两翅	终能奋翼飞
吊君在鄱阳	蒋干来说君	挥洒真自如	雅言志不群
吊君有宏才	文武镇封疆	火攻能破敌	反弱来为强
想君当初日	雄姿莫并侑	哭君身早逝	俯地血自流
忠义心如铁	英灵气自专	性命终三纪	名垂万古传
哀君真情切	愁肠方结心	我惟明肝胆	悲无断绝略
惨惨天昏暗	三军方怆然	主为尔哀泣	友为尔泪涟
想吾虽不才	乞计常求谋	助吴拒曹贼	辅汉安刘公
手尾无数月	可怜君命休	君存与君亡	何虑共何忧
呜呼周公瑾	生死永别离	忠贞常朴守	冥冥灭灭时
君魂如有灵	前来鉴吾心	从此通天下	更无一知音
悲悲共切切	肠断谁知详	呜呼真痛哉	伏惟来尚飨 ^⑤

这一系列的五言组诗中，艺人先一口气连用七个“吊君 XXX”的排比句来铺陈追忆周瑜从幼至壮的传奇生平，夸饰了他“谈笑间，檣櫓灰飞烟灭”的非凡气概。接着又用对比的手法将生前的年少有为和如今英雄早逝的无奈进行对比，流露出无限扼腕叹息之情。又接着通过“惨惨天昏暗，三军方怆然。主为尔哀泣，友为尔泪涟”的人景烘托，渲染弥漫着一股浓烈的悲壮气氛。最后，运用“惨惨”“冥冥灭灭”“悲悲切切”的叠词借诸葛亮之口在恍惚间以反问的语气喟叹道“从此通天下，更无一知音”的高山流水之情，表达出对未来大业“助吴拒曹贼，辅汉安刘公”的深重忧虑。并且，这一系列的组诗并非简单的堆砌，而是组诗之

间存在着情感的层递与生命意识的激发。具体来讲,先由第一层诸葛亮知悉周瑜不幸英年早逝的情景触发悲情,然后再到灵柩前追悼抒发对故人的绵绵思念,再由英雄早逝的无奈现实激发了对无限时间和有限生命的思考,最后上升到关于灵魂来生的彼岸世界,将幽深微缈的情思与广阔的天地人间连在一起,吟咏出生命的曲折情思。艺人利用民间艺术手法点石成金,运用排比、对比、反问、复沓、叠词的修辞手法,充分发挥说唱文学的表演优势,将案头阅读的文章转化为动人的抒情乐章,极大地增强了三国说唱文学的抒情性。这也解释了为什么潮州歌唱本大量流行的同时,民间书场并没有因之人去楼空,最大原因就是案头阅读替代不了书场艺人绘声绘色的艺术表演。

艺人在满足女性群体抒情性的创作诉求同时,还要迎合大众娱乐消遣的需求,从而表现出强烈的娱乐性。说唱文学的绝大部分受众都是城市手工业劳动者组成的小市民群体,他们在劳作一天后来到书场听书是为了消遣娱乐,希望能够一缓身心疲惫之苦。娱乐性也是艺人招揽听众、谋求生计的重要法宝,所以潮州歌中的三国说唱文学必须站在民间的立场,讲述老百姓心中的三国人物故事,在该谐幽默的风格中表现他们的审美趣味和文化心理。

娱乐性主要体现在以下几点上:一是对历史人物的调侃与戏谑。潮州歌中的历史人物不再是高高在上的帝王将相,而是经过了世俗化的艺术处理,使其言行举止与心理状态更接近于百姓的生活经验。如孙权不再是辛弃疾笔下“年少万兜鍪,坐断东南战未休”的碧眼紫髯帝王,当他得知刘备中计来到东吴招亲时,艺人为其增加了一段心理描写:“暗想刘备到只来,真是入了天罗网,痴想吾妹结和谐。枉尔一世英雄人,今来绝命到此间,可笑孔明好妙计,亦放他来入牢笼,想罢哈哈大笑”,此时的孙权表现出的是一种市侩狡猾的俗气,并且他在面对吴国太时总是被骂得哑口无言,只能默默忍受,这让人看到了民间对于“生子当如孙仲谋”的另类诠释。此外,就连刘皇叔也免不了被调侃戏谑的下场,刘备招亲船至东吴后,艺人写道:“却说玄德在船中,便将黑墨来染须,身穿金甲共绫绸,装得一表贵人格。”原来驰骋天下的英雄刘备也会表现出缺乏自信的时候,他为了掩盖真实年龄竟然采取黑墨染

须的滑稽举措。在刘备脱离虎口即将返回荆州之时,他只是因念念不舍安逸生活而泪流不止,反而弄得在一旁的赵云真不解其意,只是一味地好言安慰受惊的主公,令人忍俊不禁。二是利用反差以出乎观众意料之外。这些反差有的是性别上的,如吴国太和孙宫主两位虽是女流之辈,但在气势上力压一众英雄男儿,表现出巾帼不让须眉之风;有的是年龄上的,如黄忠和严颜两位老将,二人虽年事已高,但武艺谋略不减当年,两位老将组合更是在夺取汉中过程中屡建勋功;还有的是外貌上的,如庞统、左慈、管辂,他们的非凡才能与丑陋外貌形成了巨大的反差,给人一种出乎意料的喜剧效果,并且拓展了民间丑才形象。三是迎合大众猎奇心理,大力夸饰怪力乱神之事。如艺人对左慈的外貌、神奇际遇、超能力进行了不厌其烦的描写和渲染,又利用管辂占卜时所写的字谜来制造现场互动,他会根据答案反馈的情况加以提示和诱导,直到没人猜对或者冷场时才揭晓谜底,吊人胃口又趣味十足。

总之,潮州歌中的三国说唱文学保留了生动活泼的民间艺术特色。艺人们既侧重对女性形象的丰富与发展,又注重对英雄男儿内心世界的揭示,不仅顾及女性群体的抒情性诉求,还迎合了大众对于娱乐性的强烈需求。

三、艺术功能

潮州歌中的三国说唱文学以其独特的艺术魅力为广大人民群众所喜闻乐见。同时,得益于深广的群众基础,这些说唱文学又在小说《三国演义》的宣传与普及、民间历史知识建构以及社会教化方面扮演着重要角色,发挥着重要功能。

三国说唱文学对小说《三国演义》起到宣传普及作用。《三国演义》刊本在明嘉靖时期便已问世,但在相当长的一段时间里,小说的传播方式主要靠手抄,接受群体也局限在文人士大夫圈子之内。造成这种传播与接受障碍的最主要原因是阅读小说需具备一定的文化素养,而这也是广大人民群众在当时条件下难以具备的。蒋大器《三国志通俗演义序》曾批曰:

文不甚深,言不甚俗,事纪其实,亦庶几乎史。盖欲读诵者人人得而知之,若诗所谓里巷歌谣之义也。^⑮

他认为小说既能供士大夫欣赏，也能给民众观看。显然，蒋大器此言还是站在自身文人的立场上来说的，并未考虑到下层民众们的实际情况。相反，老舍在《制作通俗文艺的苦痛》一文中指出：

有人说《三国演义》是最伟大的通俗作品。是吗？拿街头上的唱本儿和“三国”比一比，“三国”实在不俗。^{①7}

并且学者潘建国在《明清时期通俗小说的读者与传播方式》一文中指出：

明代民众的识字率还不足百分之一，而识字量能达到阅读小说的水平，并且买得起小说、有兴趣和阅读小说的更是寥寥无几。^{①8}

但令人惊奇的是，这些传播与接受层面上的种种困难实际上并没有妨碍《三国演义》的流传，相关三国历史人物故事业已家喻户晓，妇孺皆知。就潮汕地区而言，关羽崇拜长久盛行不衰，潮民为之建造的揭阳关帝庙已逾百年历史，潮民称之为“关老爷”，每年关帝诞辰还会定期举行庙会祭祀活动，商人们更是把关羽作为“武财神”供奉起来，这些民俗民风都可作为小说《三国演义》及其三国文化对潮汕地区产生深广久远影响的佐证。

那么，能使小说《三国演义》突破传播接受层面上的层层困难，从而走进千家万户的神秘力量是什么呢？那就是民间艺人和说唱文学的贡献。解弢最早在《觚庵漫笔》中指出：

《三国演义》一书，其能普及于社会者，不仅文字之力，同时还得力于评话家柳敬亭一流人。^{①9}

老舍不仅指出《三国志演义》的“不俗”，他还进一步讲到：

“三国”并不易懂，而须由伶人、歌者、评书者，另行改造，替“三国”宣传……专凭它本身的文字和内容，它绝不会有那么大的势力。^{②0}

诚然，民间说唱文学成为联结小说文学与民间文学之间的桥梁，它使得说唱艺人能够融贯雅俗两种传统。他们在编创三国说唱文学时小心谨慎地统筹兼顾，既要取法于小说原著，又要在题材人物选择、故事情节重塑、心理描写深化等方面迎合大众的审美趣味与心理期待。就这样，在三国说唱文学的积极影响下，小说《三国演义》的传播媒介不再是靠单一的文字，而是变成了“书面—口语”媒介的双向互动；其传播场所也不再囿于案头之上，而是变成了书场为主、案头为辅的局面；其文学传播效果也由原来的视觉审美变成了视听一体的审美享受。总之，《三国演义》之所以如此深入人心，以至于梁启超曾喟然叹曰：“今我国民绿林豪杰，遍地皆是，日日有桃园之拜，处处为梁山之盟。”这实际上与民间三国说唱文学有着不可割裂的密切关系，三国说唱则是《三国演义》在民间艺术生命的续存与重生。

除了对小说起到宣传与推广作用，三国说唱文学还在民间历史知识的普及与建构中发挥着重要作用。现在看来，一个人若想习得相关历史知识，就必须拥有识字能力与获得历史读物。但对于旧社会的人民大众来说，无论是识字能力，还是获得一两本历史读物，几乎都是难以实现，更不必说上私塾听课。然而，在谈及千年前的西汉历史时，他们却能够如数家珍。袁宏道《东西汉通俗演义序》：

今天下衣冠以至村哥里妇，自七十老翁以至三尺童子，谈及刘季起丰沛、项羽不渡乌江、王莽篡位、光武中兴等事，无不能悉数颠末，详其姓氏里居……^①

明代袁宏道早已意识到通俗小说对民间历史知识的普及与建构作用，但如前所述，小说阅读毕竟更适合具备一定文化素养的“衣冠”阶层，至于“村哥里妇”与“老翁童子”，还应当具体深入分析。对此，学者纪德君在《试论中国古代说唱文学研究的开拓与创新》一文中进一步深入指出：

说唱文学在古代文化知识体系建构过程中扮演着重要角色，发挥着重要功能。^②

同理，三国说唱文学则在民间三国历史知识的普及与建构中发挥着重要的作用。以潮州歌为例，一方面，说唱文学增加了人们识字的数量，提高了人们的识字能力。旧社会中能够通过正规途径读书识字的人少之又少，但民间流行着数以千计的唱本便成为了大众识字的启蒙读物。一首歌就是一小本册子，谁要想唱潮州歌就必须适当识字，就要向说唱艺人学习，或者找粗通文墨的人请教。相应地，在娱乐学习的过程中识字越多，能唱的潮州歌也就越多。就潮州歌中的三国说唱文学而言，这样长达数十万字的长篇巨制，若是能够习唱其中的几卷，识字量也达到了成百上千，这对于下层群众来说已经是一个了不起的成就了。另一方面，潮州歌中的三国说唱文学除了在书场敷演三国历史故事与刊印发售唱本读物以外，书坊李万利堂还特意编制了长达一千六百多字的《新造三国古人拆字歌》，内容上以拆字为起式，后接关于三国历史人物故事的整饬七字句，且做到了隔句押韵，令人赞叹。试从中摘取几段：

古月两字读做胡	刘邦兴汉创帝都	传至献帝国衰败	分为三国魏蜀吴
三点水青就是清	皇叔桃园三拜盟	义结关张愿扶主	誓诛汉贼扶朝廷
天下蛤口就是吞	刘备即位昭烈君	一心欲伐吴与魏	重整汉室锦乾坤
三点水王独做汪	孙策遗祖居江东	当初大战严白虎	人人称为小霸王
木字站人便是休	孙权碧眼又紫髯	二十四年真命主	威镇江南八十州
壮字草头读做莊	东吴大将是周郎	官拜水军大都督	赤壁放火破曹军
秋心二字读做愁	奸雄曹操镇许都	总领兵权居相位	势压天子令诸侯
金字畔十便是针	曹丕废帝串国邦	自立为王称魏帝	三分天下居许昌

曹头田字就是苗 三国尽归司马昭 生有一子司马炎 一统山河属晋朝^②

说唱艺人将自东汉末年,终于西晋统一的近百年历史巧妙浓缩在千余字的拆字顺口溜之中,使得妇孺老幼对于三国历史皆能信口而来,让人看到了民间艺人在普及建构三国历史知识的独特的民间方法与民间智慧。所以,从某种程度上讲,大量的民间艺人从事着城乡“历史教师”的工作,广大听唱的群众则扮演着“学生”的角色,无数的三国唱本则承担着“民间历史教科书”的功能,书场则变成了授课的“历史大讲堂”,于是,相关三国历史知识在此得到普及,儒家的正统史观在此得以建构,循环史观在此得以确证。因此,对于潮汕地区广大人民群众而言,无论衣冠白丁,还是男女老幼,至于“刘备招亲”“智激周瑜”“单刀赴会”“取西川”“取东川”等历史故事广为人知,以刘备为蜀汉正统的观念深得民心,“天下合久必分,分久必合”的历史循环论深入人心。

最后,说唱文学还以寓教于乐的方式起到社会教化的艺术功能。古罗马诗人贺拉斯较早提出了“寓教于乐”的文艺主张,他认为诗应带给人乐趣和益处,也应对人有所劝谕,发挥艺术的教化作用。潮州歌中的三国说唱文学作为民间长篇历史叙事诗,一方面,它给人带来审美娱乐享受。唐代便有李商隐《骄儿》诗云:“或谑张飞胡,或笑邓艾吃。”^③宋代苏轼的《志林》载:“王彭尝云:涂巷中小儿薄劣,其家所厌苦,辄与钱,令聚坐听说古话。至说三国事,闻刘玄德败,颦蹙有出涕者;闻曹操败,即喜唱快。”^④明代冯梦龙《警世通言叙》载:“里中儿代庖而创其指,不呼痛,或怪之,曰:吾顷从玄妙观听说《三国志》来,关云长刮骨疗毒,且谈笑自若,我何痛为?”^⑤他们都被三国故事情节所吸引,被人物故事所感染,身临其境地进入到了三国那个充满诗情画意的艺术世界,从而发生了情绪上的变化波动,获得了感官情绪上的精神愉悦体验,甚至可以用这种审美享受抚慰现实中的创痛。潮州歌中的三国说唱文学不仅从故事情节、人物形象、心理深化等方面去吸引听众、感染听众、愉悦听众,而且还大力夸饰渲染刘备夫妇结婚、取西川、取东川等开筵摆酒、加官封爵的热闹场面。说唱艺人为劳苦大众创造了一个精神乐园,使之能够

暂时逃离现实世界，沉浸在艺术世界中忘却劳累，得到慰藉，振奋精神。从而达到了恩格斯谈到民间故事书所达到的那种审美娱乐效果：

它的使命是把工匠的作坊和可怜的徒工的简陋阁楼变幻成诗的世界和金碧辉煌的宫殿，把他那身体粗壮的情人变成体态优美的公主。^⑦

另一方面，三国说唱叙事诗又以寓教于乐的方式起到社会教化的作用。纵观有清一代，盛行“宣讲”之风。康熙九年向全国颁布“上谕十六条”，后雍正又将其扩充解释为《圣谕广训》，其后乾隆、嘉庆、道光等朝无不沿革倡行。并且，乾隆曾要求地方官听讼之余不妨以“土音谚语”宣传《圣谕广训》，也就是宣讲维系封建社会统治秩序的“三纲五常”中的具体内容。于是，每值朔望两期，地方官便有责任义务以通俗的语言以及艺术形式对上谕进行宣讲，以期收移风易俗之功^⑧。因此，相对清代潮汕地区而言，潮州歌则是土音宣讲的最佳载体，秉承儒家正统思想观念的三国故事则是宣讲的绝好内容，二者一拍即合，变成了潮州歌中的三国说唱文学，其中所大力宣扬的便是封建礼教的根基——“三纲”，即君为臣纲、父为子纲、夫为妻纲。君为臣纲，那是大力颂扬关、张、赵、孔明等人的忠君不二，也赞扬了蜀将那种杀身成仁的忠君气节：“傅彤尽忠报君恩，临死犹然骂吴狗，千载不愧汉将军。”^⑨父为子纲，那是王氏为舍子报仇，厉声喝问丈夫赵昂：“君臣父子有五伦，今日欲雪君父耻，亦愿碎骨将尸分，岂可顾着一子儿？”^⑩夫为妻纲，那是孙夫人为了跟随刘备而不惜与江东家决裂。并且，说唱文学带给民众这样的教化启示：遵从伦理纲常，即使有所牺牲，也会获得巨大回报。所以，关、张、赵等蜀汉忠烈为世人敬仰，代代供奉；赵昂舍子举事后不仅报仇成功，还获得了曹操升官加爵的封赏；孙夫人虽与母兄决裂，但却收获了幸福的婚姻。对于这种教化效果，曾有着生动的记载：

听到奸贼恶计害人，一个个咬牙切齿，“短命无好死”之声四起；听到大团圆了，或恶人伏法了，好人得好报了，大家喜上眉梢，

尽兴而散。^⑩

总之,三国说唱文学并不是将儒家意识形态直接灌输给人民群众,而是利用曲艺说唱的艺术形式,民间艺人与下层知识分子将其理性智慧运转在社会伦理上,创建出一套符合实用的人生处世经验,使之支配着社会机制下个体行为的基本意识,从而在潜移默化之中加深着社会规范的合法化与深刻化。

以上,笔者对潮州歌中的三国说唱文学的唱本文献、艺术特色以及艺术功能方面做了初步的阐释,虽然还不够全面深入,但在唱本的生成机制方面、民间三国说唱文学的独特艺术特色以及说唱的艺术功能方面进行了有意义的探讨。同时,相比于北方和江南的三国说唱文学研究,岭南地区的三国说唱文学研究处于薄弱、滞后的局面,仍有着相当大的学术空缺,诸如木鱼歌、龙舟歌、南音等粤调说唱曲艺中三国说唱文学的挖掘与研究有待于拓展和深化。

注释:

① 中国曲艺志全国编辑委员会:《中国曲艺志·广东卷》,北京:中国 ISBN 中心出版社,2008 年,第 403—404 页。

②④ 陈翔华:《明清以来的三国说唱文学——兼说它与历史小说〈三国志演义〉的关系》,《三国演义论文集》,郑州:中州古籍出版社,1985 年,第 395、392 页。

③⑫ [日]上田望:《三国说唱文学浅谈——自清朝至现代》,《中国俗文化研究》2003 年第 1 辑。

⑤⑮⑳㉑㉒ 郭又俊,徐蜀 编校:《稀见旧版曲艺曲本丛刊·潮州歌册卷》第 31 册,北京:北京图书馆出版社,2002 年,第 1、122—125、589、590、367 页。

⑥ 薛汕:《书曲散记》,北京:书目文献出版社,1985 年,第 126 页。

⑦ [清]周硕勋:《潮州府志》第 12 卷,清乾隆刊本。

⑧ [清]蓝鼎元:《鹿洲初集》第 14 卷,清雍正刊本。

⑨ [明]何良俊:《四友斋丛说》,北京:中华书局 2008 年,第 337 页。

⑩ 韩霄:《三国故事说唱文学研究》(博士学位论文),扬州大学中文系,2012 年,第 85—86 页。

⑪ 陈泽弘:《潮汕文化概说》,广州:广东人民出版社,2013 年,第 209 页。

⑬ 雷启立:《晚清民初的印刷技术与文化生产》,《华东师范大学学报》(哲学社会科学版)2008年第5期。

⑭ 郑有善:《宋金说唱伎艺研究》(博士学位论文),北京师范大学中文系,2000年,第11页。

⑮ 王运熙、顾易生 主编:《中国文学批评史新编》下卷,上海:复旦大学出版社,2007年,第133页。

⑯⑰ 老舍:《老舍曲艺文选》,北京:中国曲艺出版社,1982年,第10、11页。

⑱ 潘建国:《明清时期通俗小说的读者与传播方式》,《复旦学报》(社会科学版)2001年第1期。

⑲ 纪德君:《民间说书与中国古代通俗小说的传播》,《学术研究》2007年第7期。

⑳ 丁锡根:《中国历代小说序跋集》,北京:人民文学出版社,1996年,第883页。

㉑ 纪德君:《试论中国古代说唱文学研究的开拓与创新》,《学术研究》2020年第5期。

㉒㉓ 袁行霈 主编:《中国文学史》(第4卷),北京:高等教育出版社,2003年,第21、22页。

㉔ [明]冯梦龙:《警世通言》,北京:民主与建设出版社,2015年,第1页。

㉕ 恩格斯:《德国的民间故事书》,《马克思恩格斯全集》(第41卷),北京:人民出版社,1982年,第14页。

㉖ 崔蕴华:《消逝的民谣——中国三大流域说唱文学研究》,北京:中国政法大学出版社,2011年,第161—165页。

㉗ 陈友义:《潮州歌册:潮汕独有的女子文化》,《寻根》2013年第1期。

[作者简介]陈新,文学硕士,广州大学人文学院,研究方向为中国古代小说、民间说唱文学。

(责任编辑:王先勇)